

Entre a museologia social e o museu tradicional: O caso do Museu Murillo La Greca e a Convocatória de Ocupação 2019- Recife, PE

Gabriela Maetê Tureta¹

Between social museology and the traditional museum: The case of the Murillo La Greca Museum and the 2019 Occupation Convocation - Recife, PE

1. Introdução

O artigo propõe refletir, à luz da Museologia Social, como programas de educação se apresentam e podem tensionar museus tradicionais contemporâneos a uma prática mais colaborativa e democrática, e as contradições que estão implicadas nessa posição, utilizando o estudo de caso do Museu Murillo La Greca e a Convocatória de Ocupação 2019.

O Museu Murillo La Greca está localizado na zona norte do Recife no bairro Parnamirim. Fundado em 1985 a pedido do próprio artista para implantação de um ateliê aberto, tornou-se um museu após a sua morte, quando a família doou suas obras para Prefeitura do Recife. O museu abriga um acervo de mais de 1.400 objetos. Possui 16 funcionários ao todo: metade são fixos (terceirizados ou concursados) ocupando os setores da administração, manutenção, segurança e acervo, e a outra parte são estagiários ocupando os setores educativo, comunicação, acervo e design.

A pesquisa foi construída a partir de uma perspectiva participante, pois ocupo a posição de educadora na equipe educativa que desenvolveu o projeto, me colocando, portanto, como sujeito e objeto dessa análise. Essa posição na instituição ofereceu o contorno e a motivação para as inquietações levantadas nesse artigo, e está intimamente relacionada com o ponto de vista que se pretendeu focalizar. A abordagem foi exploratória e se utilizou de levantamento de dados produzidos ao longo dos meses de janeiro de 2019 até março de 2020. Foram analisadas informações sobre as propostas recebidas, atividades desenvolvidas, proponentes das atividades, público, gratuidade, temáticas e assuntos abordados ao longo da programação de 2019. As informações foram tabuladas e utilizadas para criar uma análise, em conjunto com a bibliografia e a participação ativa no projeto.

O histórico da instituição foi reconstituído por meio de relatos orais em conversas informais com trabalhadores que já atuaram, e que ainda atuam, na instituição (coordenadores, educadores,

¹ Educadora Museal, Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Educação, Culturas e Identidades na UFRPE – FUNDAJ, Especialização em Museologia Social (Museus, Identidades e Comunidades) pela FUNDAJ. Habilitação em Memória e Patrimônio pela UNIFESP. Graduação (Licenciatura e Bacharelado) em História pela UNIFESP. <http://lattes.cnpq.br/7473147297559383> E-mail: maiteturetta1@gmail.com

auxiliares etc.), já que a instituição não possui a prática do registro e documentação dos programas educativos que já foram desenvolvidos, impondo dificuldades em localizar informações sistematizadas sobre tais programas. Também por essa razão, optou-se por abordar os dados sem estabelecer relação comparativa com os anos anteriores na instituição, privilegiando a análise qualitativa.

Portanto, a intenção dessa pesquisa foi analisar a partir do olhar da educação museal, junto aos recursos teóricos da museologia social, como e por que foi construída a Convocatória de Ocupação 2019 dentro do programa de educação do Museu Murillo La Greca.

Para aproximar a pesquisa do estudo de caso proposto, o primeiro capítulo introduz a análise do Museu Murillo La Greca: acervo, público, estrutura, funcionários, localização etc. Neste momento apresentaremos quais tensões principais atravessam a instituição, como essas tensões refletem nas práticas adotadas para solucioná-las, e como o perfil deste museu promove uma série de possibilidades experimentais de atuação.

Abordaremos, brevemente, o histórico do desenvolvimento da Museologia Social e os marcos de sua consolidação nos estudos museológicos. Traremos para o debate autores e autoras fundamentais para formação de abordagens, correntes e metodologias no campo da Museologia. Esse capítulo é necessário para que, ao tangenciar o objeto deste estudo – a Convocatória de Ocupação no Museu Murillo La Greca, possamos compreender que as experiências concretas dos museus pelo mundo, são matéria para os conflitos e tensões discutidas na teoria museológica. Essas teorias não estão desconectadas da realidade prática das instituições museais. O estudo de caso proposto, por exemplo, está entre duas realidades possíveis de análise, um objeto entre ruptura e permanência. Ainda que existam na museologia correntes mais teóricas, elas estão imbricadas com o fazer e pensar museologia a partir de seu objeto, e neste sentido, reitera-se que o objeto da museologia não é necessariamente o museu, mas sim o processo de musealização².

O capítulo seguinte faz uma crítica ao modo como a museologia social pode ser operacionalizada pela lógica neoliberal no atual contexto político e econômico³, deslocando seu comprometimento ético para uma esfera gerencial, replicando modelos de “museus locais” sem que haja engajamento comunitário nessas iniciativas ou participação efetiva dos grupos referidos. Essa discussão é pertinente para questionarmos a museologia social apenas como *slogan*⁴ à medida que, não é o suficiente que um museu se declare signatário desta corrente, é necessário que exista uma prática compatível com o discurso. Esse questionamento nos ajudará a compreender que o museu é composto por relações de poder⁵, e que as práticas precisam ser analisadas criticamente, levando em consideração essas relações.

A partir desse diagnóstico é possível adentrar o último capítulo desse trabalho, cuja finalidade é refletir sobre a atuação do educativo da instituição na elaboração de práticas que visaram a democratização do museu, sua utilização pelo público e pelos propositores, integração comunitária e perspectivas decoloniais de ocupação, produção e difusão de conhecimento. Esse capítulo busca analisar o que foi a Convocatória de Ocupação 2019 na instituição, seus impactos, seus problemas, os questionamentos que surgiram a partir dela e como os trabalhadores do museu interagiram com essa proposta. Com isso foi possível refletir sobre as possibilidades e experimentações no campo museológico, à luz da museologia social e suas implicações na realidade concreta de espaços museais.

2. Zona de contato, acervo e comunidade: o caso do museu Murillo la Greca

² Brulon, (2018).

³ Lima, (2014).

⁴ *Slogans* variam do escrito ao visual, do cantado ao vulgar. Quase sempre, sua natureza simples e retórica deixa pouco espaço para detalhes, e, como tal, servem talvez mais a uma expressão social de propósito unificado, do que uma projeção para uma pretendida audiência. *Slogans* são atrativos particularmente na era moderna de bombardeios informacionais de numerosas fontes. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Slogan>. Acesso em: 10/11/2019, 20h30.

⁵ Chagas, (2002).

Murillo La Greca (1899-1985) foi um pintor e professor brasileiro, nascido em Palmares, no estado de Pernambuco. Implantou no Nordeste, especificamente em Recife, na Escola de Belas Artes, a disciplina de Modelo Vivo. Passou alguns anos estudando técnicas de pintura e afrescos na Itália, entre 1919 e 1925. Era adepto de uma perspectiva artística clássica e acadêmica. Suas obras adornam alguns edifícios públicos e religiosos da cidade, pois Murillo possuía muito prestígio entre os políticos e figuras importantes de Pernambuco. Apesar de sua trajetória como artista, nunca chegou a figurar entre os mais conhecidos de seu tempo, no entanto, sua fama se deu no ambiente acadêmico, onde atuou como professor ao longo de muitos anos.

O recorte desta investigação, porém, não se refere ao artista, mas sim ao Museu Murillo La Greca, localizado na zona norte do Recife no bairro Parnamirim. A breve descrição sobre sua trajetória é um aspecto importante para entender as sinuosidades que envolvem a construção e manutenção do museu que carrega seu nome. Fundado em 1985 a pedido do próprio artista para implantação de um ateliê aberto, tornou-se um museu após a sua morte, quando a família doou suas obras para Prefeitura do Recife. O museu abriga um acervo de mais de 1.400 objetos. Possui 16 funcionários ao todo, destes, 8 são estagiários ocupando os setores educativo, comunicação, acervo e design.

Figura 1 - Fachada do Museu e crianças brincando, 2019.



Fotografia da autora, acervo pessoal

Sua localização expõe fissuras no desenho da cidade, pois está entre a Vila do Vintém, antiga comunidade de pescadores que resistiu à especulação imobiliária, e um conjunto de prédios de alto padrão à beira do rio Capibaribe, cortados por uma ponte. É importante que olhemos atentamente para esse recorte territorial para que possamos entender de que forma o museu se insere nessa cidade. A esse respeito, levemos em consideração que

[...] lidar com o espaço, e, especialmente, com o espaço metropolitano, é matéria de extrema complexidade cuja compreensão está cada vez mais distante da lógica racional-funcionalista que temos insistentemente utilizado para compreensão dos fenômenos da urbanização⁶.

O território atravessa a existência do museu, assim como o museu se relaciona com a cidade por meio da sua posição na paisagem e no contexto desse recorte territorial. Sua existência num bairro marcado por diferenças sociais e conflitos espaciais, configura a forma como o museu vai interagir com esse público composto por diversas noções de comunidade. Outro aspecto relevante, sobre sua

⁶ Souza, (1999, p.34).

posição na cidade, é que o museu não está inserido no circuito turístico, longe de instituições como Paço do Frevo e Cais do Sertão, que estão localizados no chamado “Recife Antigo”.

A exposição de longa duração, sobre as obras de La Greca, ficou em exibição por quase 3 anos, tendo sofrido recortes ao longo do tempo para abrigar outras exposições de artistas diversos. Em agosto de 2019 foi inaugurada a exposição fixa sobre o artista “O que não é desenho?”, elaborada pelo educativo do museu em parceria com os estagiários do acervo. Essa nova exposição, trouxe consigo a proposta de criação de um espaço expositivo interativo, que fosse capaz de atualizar a obra de Murillo La Greca, focando em seus processos como professor de desenho, principalmente da prática de desenho de modelo vivo, e artista. A ideia que permeou sua elaboração é que o espaço privilegiasse a mediação, não só entre os educadores e o público, mas também entre artistas convidados para ativar a exposição e educadores, em constante processo de renovação e possibilidades performáticas.

Figura 2 - Crianças da Vila do Vintém na exposição fixa "O que não é desenho?", 2019.



Fotografia da autora, acervo pessoal.

Diante desse pequeno histórico, pode-se partir para um apontamento mais específico. Durante os últimos anos, o museu tem se voltado para formação de novos artistas com recortes mais plurais de gênero, raça, classe e público para arte – contemporânea, além disso também para oficinas e eventos de cultura popular, discussões sobre decolonialidade dos espaços museais⁷ e meio – ambiente urbano. Esse “direcionamento” se deu a partir de uma série de adequações do museu ao seu contexto na cidade, sua situação financeira em relação a manutenção das atividades, e aos movimentos e demandas sociais. De forma quase contraditória, o museu se voltou para a arte-contemporânea, mesmo que seu patrono não fosse um entusiasta das artes de vanguarda, é claro, em seu devido tempo. É relevante ressaltar que o museu é considerado como um lugar de experimentações para as artes visuais há alguns anos (ao menos nos últimos 15 anos), mas esse processo não é entendido como uma política institucional, pois não é contínuo, sendo operado por determinados gestores, coordenadores e equipes educativas que desenvolveram seus projetos enquanto atuavam no museu. Além disso, há uma distinção essencial entre o público-propositor que

⁷ Sobre os processos de decolonização de espaços museais e o conceito de decolonização adotado nessa pesquisa cf. Pereira, (2018).

ocupava esse espaço ao longo desses anos, com o público-propositor que passou a ocupar a partir de projetos específicos, como veremos adiante.

Importante considerar aqui, que o que caracterizamos como público do museu não é uma categoria estanque. Está ligada, sobretudo, a um discurso proferido pela instituição, passando por um recorte de narrativas e posições políticas tomadas por sujeitos que a operacionalizam e pelos sujeitos que ocupam esse espaço. Nesse sentido, cabe refletir sobre o que Warner aponta em seu artigo *“Públicos e Contrapúblicos”*:

Como seria o mundo se todas as formas de ser público fossem semelhantes a tirar carteira de motorista ou se associar a um sindicato - isto é, se mediações formalmente organizadas substituíssem o público auto-organizado como a imagem de pertencimento a um grupo ou uma atividade comum? Esta é a imagem do totalitarismo: uma sociedade sem afinidades, organizada pela burocracia e pela lei.⁸

Diante dessa reflexão, a partir dos dados levantados e observação, compreende-se que atualmente o público do museu se configura em duas formas, predominantemente: propositores (novos artistas e oficinairos, com identidades diversas, que procuram o espaço como forma de iniciação) e crianças da Vila do Vintém (que se apropriam do Museu para fins recreativos, formativos e ócio). Os dois públicos supracitados são diversos e ocupam o espaço interno e externo do museu, inclusive o píer construído pelo museu nas margens do Rio Capibaribe, de forma independente do acervo e programação oficial da instituição. O museu também recebe visitação de público escolar e CAPS (Centro de Atenção Psicossocial), com menor frequência. Esse último, tem se tornado, aos poucos, uma parceria mais sistemática por meio de uma ação promovida por agentes de saúde, estudantes da UPE (Universidade de Pernambuco) em parceria com o educativo.

Figura 3 - Pier do Museu às margens do Rio Capibaribe, 2019.



Fotografia da autora, acervo pessoal.

As crianças da Vila do Vintém participam de oficinas propostas oficialmente no calendário, mas percebe-se a predominância do uso livre e espontâneo para construção de subjetividades, jogos, fazer artístico e diálogos com os funcionários e educadores sobre os mais variados temas. Ao passo que começaram a frequentar o museu, se sentiram dispostas a propor coisas, ações, oficinas de forma autônoma e para o próprio grupo (ex: uma criança do Vintém ofereceu uma oficina de “como ser

⁸ Warner (2016, p. 17).

youtuber” para outras crianças da comunidade). Nesse aspecto, vale ressaltar a relação que se estabeleceu entre os educadores e as crianças, aspecto fundamental dessa interação.

Os artistas propositores ocupam o museu com intervenções, exposições e rodas de conversa, e nos últimos dois anos isso ocorre de forma mais assídua. Coletivos de desenho, música, artes visuais, cinema, grafite, religiosos de matrizes afro-indígenas e outros já realizaram ocupações na instituição. Inclusive, uma das exposições realizadas no ano de 2019, foi uma proposta de um grupo de fotógrafos em conjunto com Juremeiros da Casa das Matas Reis Malunguinho, que realizou uma performance (Cerimônia de Limpeza), como abertura da exposição de fotografias sobre a casa, que desafiava as regras formais de ocupação do espaço. Outra experiência interessante, foi a ocupação do artista Edson Barrus, que fez uma ação performática no plantio de uma estaca de Imburana no quintal do museu. Todos sem estabelecer relações diretas ou indiretas com as obras do acervo. Sobre esse público, é essencial demarcar que são grupos historicamente excluídos da produção e fruição no espaço museal: coletivos de artistas negros (dedicados ao debate sobre racialização por meio das artes visuais); de mulheres feministas; corpos sexodissidentes (LGBTQI+); juremeiros e candomblecistas; indígenas; pessoas com deficiência (por meio do CAPS) e etc.

Figura 4 - Cerimônia de Limpeza na abertura da exposição "Olhares Negros sobre a Jurema Sagrada", 2019.



Fotografia da autora, acervo pessoal

Nesse sentido, é pertinente o conceito de *zona de contato*, como “a co-presença, a interação, inter-relacionando entendimentos e práticas, muitas vezes dentro de relações de poder radicalmente assimétricas”⁹, para pensar as relações estabelecidas nesse museu. James Clifford vai trazer de forma interessante a ideia de centro e periferia nessa relação:

Quando os museus são vistos como zonas de contato, sua estrutura organizacional enquanto coleção se torna uma relação atual, política e moral concreta – um conjunto de trocas carregadas de poder, com pressões e concessões de lado a lado. A estrutura organizacional de um museu-enquanto-coleção funciona como a fronteira de Pratt. Um centro e uma periferia são assumidos: o centro como ponto de reunião, a periferia como área de descoberta. O museu,

⁹ Clifford, (2016, p.5).

geralmente localizado em uma cidade metropolitana, é o destino histórico das produções culturais cuidadosas e autoritariamente salvaguardadas, cuidadas e interpretadas.¹⁰

O excerto nos ajuda a refletir sobre as características desse tipo de ocupação que ocorre no Museu Murillo La Greca. Ao mesmo tempo em que há uma ocupação espontânea, de uso contínuo, por um grupo de pessoas historicamente excluídas desse tipo de hábito cultural – as crianças da Vila do Vintém; há a ocupação de um outro grupo, de artistas iniciantes, corpos, muitas vezes dissidentes, que tensionam as relações de preservação de um dado acervo – as obras de Murillo La Greca. De forma mais objetiva: tanto as crianças do Vintém, quanto os novos artistas recifenses não estão naquele museu por conta do seu acervo oficial, tampouco, buscam se conectar com ele. Em contrapartida, o museu conhece essa realidade, e a partir dela “negocia” suas fronteiras, de “até onde essa ocupação é possível”.

Esse campo de negociação possui forças assimétricas de poder. De um lado, o público – propositor (artistas e crianças do Vintém que não só observam o museu, mas expõem suas obras, realizam suas oficinas, se apropriam dos espaços para a criação e para o ócio); do outro, a estrutura que chamamos de Museu (seu corpo físico, simbólico e humano, seus funcionários, seus limites técnicos e materiais). O Museu Murillo La Greca é um museu tradicional, embora não seja o que o imaginário coletivo visualize enquanto poder. Entretanto, é um espaço de decisões ainda centralizadas na figura do gestor. Não há processos consultivos de forma sistemática, nem ferramentas de democratização estabelecidas. O museu não possui um Plano Museológico. Ainda que esses elementos mostrem sua fragilidade, o museu permanece sendo o lado que mais pesa na relação assimétrica do poder. A esse respeito, é importante refletirmos que, sim, o museu é um espaço simbólico de poder, mas é, sobretudo, um espaço concreto de exercício de poder: “Sem dúvida, devemos ser nominalista: o poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada”¹¹.

Entende-se que existe na instituição a predominância de uma experiência de *ser museu*. O conceito de museu enquanto fenômeno, desenvolvido por Scheiner (1999), utilizando-se da chave filosófica, aqui nos interessa para construção de uma base teórica e metodológica que possa dialogar com diferentes realidades em que se encontram os museus na nossa sociedade, em especial o caso deste estudo. Nota-se que o público se apropria do espaço, diferentemente de como se apropria de uma quadra de esportes, um salão vazio, um parque ou qualquer outro dispositivo público. Existe uma noção de que o espaço é um museu, mas não existe uma clareza definitiva sobre o “que é esse museu”. O público se confunde com os propositores de atividades e exposições, se misturam com o *ser artista*. É um movimento de retroalimentação na ocupação do espaço. Esse movimento pode ser entendido, neste caso, como o próprio processo de musealização da experiência de ocupar um museu. Nesse sentido, o museu age como uma casa, porque se torna humano, “extensão de quem o abriga”¹².

Um museu que abarca relações múltiplas, onde a relação público-propositor-espaço não se dá pelo seu acervo institucional, mas sim pela possibilidade de ocupação, uma experiência¹³. Bruno Brulon (2018) afirma que musealizar é um ato simbólico, e aqui cabe dizer - político. Essa afirmação é útil na medida que nos desloca da observação de um objeto do acervo institucional do museu, para um outro objeto em “transição de lugar” - a experiência. Esse objeto é imaterial e efêmero, e se manifesta por meio da apropriação diversa que ocorre no espaço do museu, carregando para ele uma reordenação de significados simbólicos, produzindo uma performance museal paralela à que existe por meio de seu acervo oficial. Uma outra relação possível, uma relação espontânea de transmissão.

Dentro dessas relações, de tensionamento e negociação, existem os parâmetros que determinam quais objetivos um museu público deve perseguir. O museu, por essa perspectiva, tem

¹⁰ Idem

¹¹ Foucault, (1997, p.89).

¹² Soares; Scheiner, (2009, p. 12).

¹³ Sobre o conceito de experiência adotado nessa abordagem cf. Benjamin, (1987).

sua função social “garantida” à medida que é ocupado, mas vê também, sua hegemonia no trato técnico ao patrimônio, numa ótica eurocêntrica, o que chamamos de tradicional (conservação, pesquisa e comunicação) ameaçada, uma vez que esses dois grupos citados vislumbram e praticam outras abordagens estéticas, políticas e, por que não, teóricas, para o patrimônio eleito por eles a ser “protegido” pelo museu. O museu se coloca em posição de deflagrar uma cruzada pelo que reivindica ser seu objeto (o acervo oficial), e seu público se coloca na posição de reivindicar o próprio museu, despossuído, a partir do entendimento de zona de contato, do seu exercício de poder. Aspecto central para entendermos em que medida o público (supracitado) estabelece uma força nessa relação de poder, mesmo que assimétrica, pois ao protagonizar um novo processo de musealização, confronta o processo de musealização do acervo oficial do museu.

Nesse sentido, na discussão sobre a práxis da Museologia Social, é necessário observar, ainda que em microesferas, como os museus lidos pela sociedade como tradicionais têm enfrentado suas contradições formais e simbólicas, bem como o seu exercício de poder na vida material que o cerca. Os museus tradicionais estão em crise, ou, a estrutura que os produz? De acordo com Antonio Collados Alcaide e Javier Rodrigo Montero, democratizar o museu, é também repensar a democratização de estruturas mais amplas:

En este sentido, dentro del escenario de fin de ciclo de esta crisis sistémica que estamos atravesando se están dibujando nuevas perspectivas y modelos de sostenibilidad, decrecimiento, pensamientos decoloniales y queer, espacios de redes locales, economías sociales y feministas que han de servirnos para pensar hoy el museo. Además estas tentativas pueden suponer un nuevo desborde a los modelos y olas de crítica institucional, repensando como poder diseñar y configurar de nuevo las instituciones en estas nuevas formas de vida y gobierno colectivos que anda debatiéndose y experimentándose.¹⁴

Dessa forma, podemos entender que o museu não é um organismo à parte de todos os conflitos sociais, políticos e culturais que se travam na vida dos sujeitos. O museu produz e é produzido por esses conflitos. Se não há mecanismos institucionais que democratizem os museus, não significa que eles não possam ser democratizados por outras vias.

Quando, ao iniciar esse texto, trouxe de forma breve, a trajetória de Murillo La Greca, intencionei expor que o museu que carrega seu nome também se mostra como um confronto colonial. Embora Murillo fosse um homem nascido no nordeste brasileiro, seus hábitos e sua obra estão em conformidade com outra cultura - a hegemônica, a ocidental, europeia. A própria ideia de museu ainda é associada com essa cultura. A ocupação do museu hoje por outros corpos, estéticas e intencionalidades políticas demarca “disjunções geográficas e históricas, e cujas trajetórias agora se cruzam”¹⁵. É a zona de contato que cruza, tensiona, negocia subjetividades. Entretanto, também é a zona de contato que expõe os conflitos materiais e históricos aos quais somos herdeiros. Nesse sentido, se faz necessário demarcar o que tomamos como decolonial para essa análise:

No pretendemos simplemente desarmar, deshacer o revertir lo colonial; es decir, pasar de un momento colonial a un no colonial, como que fuera posible que sus patrones y huellas desistan de existir. La intención, más bien, es señalar y provocar un posicionamiento –una postura y actitud continua– de transgredir, intervenir, in-surgir e incidir. Lo decolonial denota, entonces, un camino de lucha continuo en el cual podemos identificar, visibilizar y alentar “lugares” de exterioridad y construcciones alternativas¹⁶.

Um grupo de Jurema, um indígena *performer* de arte-contemporânea, crianças que sobem no pé de jambo num cenário de concreto, corpos negros, trans, feministas, e tantos outros, que agora não só observam, mas criam novas musealias¹⁷ e desafiam - ainda que de forma intermitente e, talvez, não definitiva - o porquê de preservar aquilo que não se sente.

¹⁴ Alcaide; Monteiro (2014, p.23).

¹⁵ Clifford, (2016, p. 5).

¹⁶ Walsh, (2009, p. 14-15).

¹⁷ Stransky, (2008).

3. Notas sobre museologia social: o objeto entre ruptura e continuidade¹⁸

A intenção deste capítulo é trazer algumas das bases da discussão entre àqueles que defendem que há uma museologia tradicional e uma museologia nova (social), e àqueles que dizem que o desenvolvimento da museologia enquanto campo científico foi fruto do próprio reordenamento teórico e prático da reflexão sobre os museus, para além dos europeus, de base ocidental e burguesa. No entanto, não serão discutidas aqui todas as nuances desse conflito, pela natureza deste trabalho. Apenas serão delineadas algumas pistas de quais os posicionamentos mais dominantes entre os profissionais e intelectuais da museologia. Sem adentrar no universo mais profundo da questão ação-reflexão-ação, para determinar se primeiro surgiram os museus “renovados” para depois surgir uma museologia “renovada”. Esse recorte se dá pela necessidade de entendermos em que medida essas correntes de pensamento se revelam na prática dos museus, em especial no caso do Museu Murillo La Greca, que se apresenta, também, como um objeto entre ruptura e continuidade.

A Mesa de Santiago (1972) é frequentemente referenciada como marco para a museologia. Os profissionais atuantes voltaram seus esforços para pensar na função social dos Museus. Esse evento se torna um marco, pois, a partir dele consolida-se o entendimento que não há possibilidade de replicar os museus da Europa (dotados de uma perspectiva eurocêntrica e ocidental, calcada em processos de colonização e exploração de outros países) na América Latina e África. As reflexões não só abordavam o caráter metodológico e a “forma” do museu, mas também seu conteúdo. Assim, consolidava-se um acalorado debate sobre como os Museus e a Museologia deveriam enfrentar o desafio de “decolonizar-se”:

Que o museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que ele pode contribuir para o engajamento destas comunidades na ação, situando suas atividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais¹⁹.

Essa forma de pensar os museus foi fortemente influenciada pelas ideias de Paulo Freire (ainda que o pedagogo não tenha trabalhos específicos abordando a museologia), e trazia consigo um apelo progressista e uma tentativa de construir um museu e uma museologia capazes de emancipar os sujeitos. A partir desse debate, intelectuais e profissionais em museus traçaram caminhos para que o museu agisse como um *front* de luta contra os processos coloniais, principalmente concernentes à América Latina.

Tereza Scheiner (2012), no entanto, vai fazer uma outra reflexão sobre esse mesmo movimento de 1972 na Mesa de Santiago:

E ainda que possamos reconhecer, na produção teórica do campo, a existência de matrizes específicas de pensamento que fundamentam os conceitos de ‘museu integral’, ‘museu de território’, ‘museu comunitário’ e ‘ecomuseu’, as propostas e realizações de uma prática museológica voltada para o social não são originárias – e nem exclusivas – da Declaração de Santiago, nem do movimento que se autodenominou Nova Museologia²⁰.

¹⁸ Os conceitos de ruptura e continuidade foram amplamente estudados pela corrente histórica dos Annales, em especial a terceira geração. São categorias que podemos utilizar para pensarmos os processos pelos quais a Museologia se constituiu ao longo de sua história: “Apenas do ponto de vista analítico se pode justificar uma oposição conceitual entre os termos ruptura e permanência.[...]Em todos os casos, é sempre sobre o pano de fundo das permanências, isto é, sobre o eixo temporal da continuidade dos processos estudados, que se pode pretender identificar e assinalar as rupturas. Uma não existe sem a outra: dialeticamente unidas, ruptura e permanência constituem um mesmo movimento, através do qual se opera a transformação dos processos em curso e que equivale, em última análise, ao próprio movimento da História.” (DUARTE, 2006, p. 1)

¹⁹ ICOM, (2009, p.112-113).

²⁰ Scheiner, (2012, p.19).

Esse excerto traz para o debate uma questão fundamental para a compreensão da Museologia enquanto campo de conflito. Para Scheiner o museu, enquanto fenômeno, é a relação intrínseca entre espaço-tempo-memória, independente de pronunciar-se social, comunitário, integral, afirmando inclusive, que essas noções já estavam presentes em conferências e documentos anteriores a Mesa de Santiago de 1972. Essa afirmação, porém, como a autora defende, é fruto de uma revisão teórica, aspecto constituinte da museologia como campo científico. Para fazer essa defesa a autora recorre às diversas conferências da UNESCO e da ONU, reforçando a importância desses órgãos multilaterais nas decisões que atravessam a atuação do ICOM e ICOFOM-LAM. Essa posição será mais aprofundada num outro momento deste artigo, pois ela será um ponto chave para o debate que se segue.

De forma sucinta, os novos modelos de museus - Comunitários, Ecomuseus e Museus de Território, como frutos de uma remodelação prático-teórica da Museologia ao longo de seu processo de constituição como campo científico não é uma perspectiva hegemônica no campo. Para Chagas e Gouveia (2014) não é possível entender o processo pelo qual a Museologia questiona a si mesmo e ao seu objeto como continuidade, mas sim como ruptura:

Toda museologia e todo museu existem em sociedade ou numa determinada sociedade, mas quando falamos em museu social e museologia social, estamos nos referindo a compromissos éticos, especialmente no que dizem respeito às suas dimensões científicas, políticas e poéticas; estamos afirmando, radicalmente, a diferença entre uma museologia de ancoragem conservadora, burguesa, neoliberal, capitalista e uma museologia de perspectiva libertária; estamos reconhecendo que durante muito tempo, pelo menos desde a primeira metade do século XIX até a primeira metade do século XX, predominou no mundo ocidental uma prática de memória, patrimônio e museu inteiramente comprometida com a defesa dos valores das aristocracias, das oligarquias, das classes e religiões dominantes e dominadoras²¹.

A posição de Chagas demarca não só um desejo de ruptura com a museologia tradicional, como estabelece os compromissos éticos aos quais essa nova museologia se filia. Esse posicionamento finca a possibilidade de que museus, com intenções não-hegemônicas apareçam pelo Brasil. Nesse sentido, o autor provoca os museólogos a uma atuação militante em sua prática cotidiana nos espaços museais, muito embora essa perspectiva tenha feito parte de uma série de modificações no âmbito das políticas públicas voltadas aos museus (principalmente a partir de 2003) e com isso dissolvido esse desejo de comprometimento ético na burocratização dos processos relativos à organização e manutenção dos museus.

É importante, porém, que se faça uma crítica sobre depositar as transformações desejáveis nos museus, ou na museologia, como sendo parte do voluntarismo, ou da militância de um indivíduo, e não de uma política pública ou ação social mais amplas. Essa crítica se aplica, como veremos a seguir, ao modo como a Convocatória de Ocupação 2019, no Museu Murillo La Greca foi desenvolvida, ou seja, ela nasce da “força de vontade” de trabalhadores da educação museal, sem que houvesse nenhum incentivo material, e até político, para sua execução. Essa militância ou vontade individual, embora tenha resultados positivos, não deve ser a regra para construção de espaços museais colaborativos e democráticos, pois eles devem ser orientados por uma política de transformação estrutural, que envolva a todos os trabalhadores museais.

Se por um lado podemos enxergar no plano teórico o desenvolvimento de novas perspectivas para a museologia, por outro podemos afirmar que esse novo olhar não erradicou “velhos museus”. A existência de ecomuseus, museus comunitários, museus virtuais não significou a obsolescência dos museus tradicionais, ancorados na ideia de *templo das musas*. Diante disso, podemos utilizar o pensamento de Chagas como forma dialética de pensar novos museus com práticas da “velha museologia” e “velhos museus” buscando se adaptar aos novos olhares da área, como é o caso do museu aqui estudado. A coexistência desses museus nos informa, justamente, a possibilidade de experimentação de diversas performances museais²², que podem ocorrer inclusive dentro do mesmo espaço instituído.

²¹ Chagas; Gouveia, (2014, p.17).

²² Brulon, (2018).

Brulon (2014) vai pensar nos museus que surgem nesse novo contexto das discussões sobre a função social da museologia, como os ecomuseus. Para o autor essa tipologia de museu apresenta, e sustenta, alguns mitos fundadores. Ainda que o Museu Murillo La Greca não seja um ecomuseu, algumas questões apresentadas por Brulon são pertinentes para entendermos um museu de pequeno porte, que possui relações íntimas com sua comunidade lindeira.

O primeiro mito diz respeito à institucionalização: “a ideia de institucionalização, geralmente, não é associada aos ecomuseus [...] Por muito tempo, a luta de seus idealizadores pela institucionalização do ecomuseu seria uma de suas principais frentes mobilizadoras”²³. Institucionalizar-se se transforma no grande fator motivador para a integração comunitária, como um horizonte político daquele grupo. No caso do museu aqui estudado, essa institucionalização não diz respeito a sua situação jurídica, pois ele já é reconhecido juridicamente como uma instituição museal. Porém, existe um desejo por institucionalizar um “outro museu” dentro desse que já existe. Uma outra ocupação possível, que coexista com a sua existência oficializada. Esse desejo se revela na prática de experiências que não se conectam com seu acervo oficial, partindo de novos sujeitos e objetos.

Outro mito apresentado por Brulon, bastante caro para a nova museologia, e em especial para a museologia social, é a comunidade. Nos termos idealizados de comunidade, atribui-se a ela o papel fundamental de seleção, programação, controle e concepção do que seria o museu comunitário. Mas a questão fundamental a ser cercada, é como se constitui essa comunidade, quem ela é e o que ela quer. A esse respeito, o autor vai afirmar que “a própria noção de comunidade que está em disputa ao se criarem museus desse tipo. E o que é a “comunidade” para os idealizadores desses museus, em geral difere de um contexto a outro”²⁴. Soma-se a essa abordagem o mito da participação, em que se supõe que haver uma comunidade engajada na construção de um museu, por si só, seja um elemento de democratização, sendo que, de formas distintas, esse processo pode ser democrático como também antidemocrático, a depender das forças internas que essa comunidade apresenta.

Apesar de essas concepções serem parte da idealização dos museus comunitários, podemos observar que elas não se sustentaram dessa forma em experiências práticas. O próprio museu do Creusot²⁵ se transformou numa vitrine de uma nova museologia para fora de seu próprio universo, além de ter gerado um fluxo turístico a partir de sua implantação (como também é o caso do Museu da Maré no Rio de Janeiro). Essa postura pode ser lida, como uma resposta objetiva destes museus à busca de sua sustentabilidade. Como comunitários, ainda que institucionalizados, não possuem recursos para operar da forma como gostariam, e veem na abertura de suas exposições para um público mais amplo, a possibilidade de se manterem. No entanto, abrir-se para visitantes externos não significa produzir comunicação museológica voltada para eles. Portanto, pode, ou não, prevalecer dentro de um museu comunitário narrativas produzidas por e para a própria comunidade. No estudo de caso aqui proposto, observamos que a comunicação museológica se modificou por conta dos novos públicos e novos objetos que foram surgindo ao longo da programação de 2019 e das ações desenvolvidas pela equipe educativa, se deslocando da comunicação sobre o acervo oficial (as obras de Murillo La Greca) para uma comunicação voltada ao museu enquanto espaço de experiências diversas (a partir de exposições de artistas locais, oficinas, cineclubes, eventos etc.).

De modo geral, o extenso debate sobre a constituição da museologia social enquanto ruptura à uma museologia tradicional, ou como o próprio desenvolvimento científico da Museologia, não deve ser esquecido no dia-a-dia dentro das instituições. De instrumentos sociais para o desenvolvimento comunitário (para a museologia social) à aparelhos ideológicos em defesa da hegemonia (como os

²³ Brulon, (2014, p.34).

²⁴ Idem, (p. 38-39).

²⁵ “Em 13 de janeiro de 1970 é criada oficialmente a Comunidade Urbana do Creusot-Montceau-Les-Mines (CUCM). Com a ausência de objetos para serem expostos, o museu, que até então existia apenas através do Cracap, seria obrigado a repensar o seu projeto. Sua identidade administrativa é redefinida na forma de um reagrupamento intercomunal. Cria-se a noção de “comunidade” como objeto: as comunidades urbanas (instituídas por lei desde 1966) visam fazer “coincidir as instituições administrativas das grandes cidades com as realidades práticas da urbanização”. (BRULON, 2015, p.276)

museus tradicionais), os museus transitam na sociedade e são apropriados de variadas formas, que podem coexistir num mesmo espaço museal constituído, como acreditamos ser o caso do museu desse estudo. O museu é um campo de disputa, não apenas pela sua institucionalidade, mas pela sua força em criar e deteriorar hegemonias, em elaborar narrativas e moldar um discurso sobre a humanidade. Quero dizer que os museus são disputados no contexto em que estão inseridos, sejam eles tradicionais ou comunitários. A questão urgente, talvez, não seja qual corrente museológica teorize o tipo ideal de museu, mas sim, como ela reflete e auxilia os museus a lidarem com suas contradições. Ou seja, se há a práxis²⁶ da museologia nos museus.

3.1 E quanto à práxis da museologia social? Uma crítica entre a gênese e a atualidade

*¿Cómo (no) repensar los museos sin caer en las micropolíticas reactivas?*²⁷

De acordo com a discussão anterior é possível tangenciar os limites e alcances do que convencionou-se chamar por museologia social. Como pudemos observar, a partir dos anos 70 do século passado a função social do museu foi ampliada e os debates foram se alimentando de um forte caráter progressista, inspirados em Paulo Freire e pela conjuntura política a qual a América Latina estava submetida²⁸. O consenso era a impossibilidade de replicar museus europeus nos territórios do, até então chamado, terceiro mundo. As contradições eram latentes, e os processos de colonização estavam sendo discutidos em todos os aspectos da vida social. O museu enquanto instrumento de desenvolvimento e emancipação das comunidades passou a ser o centro da discussão museológica até os dias atuais, e ao mesmo tempo, os museus que começaram a surgir nesses países respondiam a essa visão, cada qual a sua maneira.

No texto *“Museus e Desenvolvimento Social: Balanço Crítico”*, publicado em 2012, Hugues de Varine faz a defesa do legado da Mesa de Santiago na consolidação de um museu aliado do desenvolvimento social local, com isso, descentraliza a questão das coleções, aspecto legitimador dos museus ditos tradicionais, trazendo para o centro do museu as questões políticas e sociais que atravessam determinada comunidade como objeto museal. No entanto, o autor reconhece ainda a necessidade de que a sociedade não utilize o museu apenas como “consumação cultural”. O autor também pontua a questão dos museus locais, os menores em estrutura e recursos, argumentando que esses sim possuem potencialidades a serem exploradas em prol do desenvolvimento das comunidades em que estão inseridos:

Eles não podem absolutamente imitar os grandes museus. Pelo contrário. eles têm a possibilidade de fixar objetivos políticos, educativos, culturais ou sociais autônomos, menos dependentes dos imperativos da coleta, da pesquisa, da conservação que as grandes instituições. Em geral, são pluridisciplinares e têm uma proximidade fácil com a população (ou a comunidade) que eles servem. Suas responsabilidades são, talvez, menos qualificadas que a de seus colegas das grandes cidades, mas localmente eles são "notáveis", que têm ou podem adquirir uma influência. [...] e são estreitamente ligados ao seu território²⁹.

Esse trecho de Varine nos ajuda a pensar no objeto desse estudo, pois ainda que ele não seja um museu comunitário, apresenta características muito similares em relação à comunidade que o cerca. Os moradores da Vila do Vintém reconhecem o museu como um ponto de referência do bairro, e confiam seus filhos à instituição. Quando questionados sobre os lugares de lazer e cultura, apontam

²⁶ Sobre o conceito de práxis adotado nessa pesquisa cf. Gramsci (1995). A práxis como a relação dialética entre prática e teoria, consciência do próprio ser social e suas tarefas na transformação da realidade.

²⁷ Hoff, (2016, p.93).

²⁸ Período marcado por Ditaduras Militares na América Latina e imposição de projetos imperialistas e liberais. Forte repressão aos movimentos sociais e culturais de cada país e bloqueios de redes de solidariedade entre os países latino-americanos.

²⁹ Varine, (2012, p.15).

o museu como opção. As crianças frequentam a instituição quase todos os dias no contraturno escolar, e desenvolvem ali relações bastante autônomas de produção de sentido para o museu. No entanto, essa comunidade não é “gestora” desse espaço, e essa é uma distinção importante entre o que chamamos de museu tradicional e museu comunitário.

A perspectiva de museu “social” ou “integral”³⁰ foi se tornando hegemônica, mesmo nos países capitalistas centrais, e nos países periféricos ela teve uma grande inserção nas políticas públicas voltadas aos museus. A cultura na contemporaneidade se tornou ferramenta de desenvolvimento social, agenciada por grandes órgãos multilaterais³¹. No campo dos museus e da museologia, a influência desses órgãos, como a ONU e UNESCO é ainda mais presente. Como aponta Scheiner (2012), no pós- segunda guerra essas organizações já atuavam no sentido de determinar e apontar perspectivas para preservação da memória e do patrimônio. No entanto, é necessário examinar melhor como essas relações agem no sentido de dar forma e contorno aos espaços museais.

Lima (2014) vai trazer uma perspectiva interessante quanto à proliferação de museus no Brasil nos últimos anos e a relação com as agências transnacionais, para além das organizações como ONU e UNESCO:

No Brasil, é cada vez maior o número de espaços musealizados, assim como é crescente o número de visitantes. Sua presença em meio aos modelos de desenvolvimento idealizados por poderosas instituições transnacionais – como o Banco Mundial e o Banco Interamericano de Desenvolvimento – que respaldam políticas que dialoguem fortemente com a preservação da memória, turismo e ações sócio-educativas, é um importante indício do crescimento da importância dos museus dentro de uma lógica de instrumentalização³².

Nessa lógica, essas instituições começaram a intervir nos modelos e recomendações que deveriam ser replicados nos países em desenvolvimento e subdesenvolvidos. A partir daí, estabelecem-se relações transnacionais sobre como deveriam agir os museus no tecido social. As contradições se intensificam, pois, para esse modelo preestabelecido surgem as tensões político-sociais de cada país e como cada um organiza sua agenda cultural, no âmbito das políticas públicas.

Esse debate traz à tona a questão da instrumentalização do museu, como um fenômeno social e político. Esse caráter, em sua gênese, foi um ótimo argumento a favor da decolonização da prática museal, mas com o tempo se mostrou absorvido pela lógica liberal no cenário da indústria cultural. Sobre esse assunto, Lima (2014) vai citar, em sua nota de rodapé, o caso do Paço do Frevo, na cidade de Recife. Em âmbito nacional, podemos elencar outros museus que partem desse princípio, como é o caso do Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro³³ e Museu Catavento Cultural Educacional³⁴, em São

³⁰ Scheiner, (2012).

³¹ Lima, (2014).

³² Idem, (p.86).

³³ “O Museu do Amanhã é um museu de ciências aplicadas que explora as oportunidades e os desafios que a humanidade terá de enfrentar nas próximas décadas a partir das perspectivas da sustentabilidade e da convivência. Inaugurado em dezembro de 2015 pela Prefeitura do Rio, o Museu do Amanhã é um equipamento cultural da Secretaria Municipal de Cultura, que opera sob gestão do Instituto de Desenvolvimento e Gestão (IDG). Exemplo bem-sucedido de parceria entre o poder público e a iniciativa privada, o Museu do Amanhã já recebeu mais de 3 milhões de visitantes desde a inauguração. Com patrocínio máster do Banco Santander e uma ampla rede de patrocinadores que inclui empresas como Shell, IBM, IRB-Brasil RE, Engie, Grupo Globo e Instituto CCR, o museu foi originalmente concebido pela Fundação Roberto Marinho.” Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/pt-br/sobre-o-museu>. Acesso 10/12/2019.

³⁴ “Catavento Cultural e Educacional é a Organização Social de Cultura responsável pela gestão do Museu Catavento, através do Contrato de Gestão nº 02/2017, firmado com a Secretaria de Estado da Cultura, por meio de sua Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico – UPPM em dezembro de 2017, com vigência até novembro de 2022. Criado com a vocação de ser um espaço interativo que apresente a ciência de forma instigante para crianças, jovens e adultos, desde sua inauguração em 2009 o Museu Catavento tem sido um grande fenômeno de público, tendo atingido a marca de dois milhões e meio de visitantes em apenas seis anos de operação, tendo sido o Museu mais visitado do Estado de São Paulo por três anos consecutivos”. Disponível em: http://www.cataventocultural.org.br/inf_palacio. Acesso 10/12/2019.

Paulo. São instituições que possuem um outro formato de gestão, misto entre o setor público e privado (por meio de Organizações Sociais). Conforme aponta Lima esse modelo de museu privilegia “modernas estratégias de gestão, evidencia uma compreensão de emancipação enquanto resultado da habilidade gerencial e empreendedorismo de seus agentes, deslocando a centralidade da questão da política para a técnica”³⁵. Pela natureza deste artigo, não é possível aprofundar as análises sobre cada uma das experiências citadas em relação a sua ferramenta de gestão, público, abordagem e alcance. Apenas foram citadas para que olhemos criticamente aos manejos que podem ser operados, no campo do discurso, sobre a museologia social.

Esse posicionamento nos coloca em um debate sobre a existência de uma “agenda global” para museus locais nos países periféricos. Ao passo que no início de sua formulação a museologia social oferecia meios para repensar o papel dos museus na sociedade (para além da Europa), com o tempo esse teor progressista foi se dissolvendo numa prática globalizada de implantação de museus que se colocam como comunitários, ou preocupados com o desenvolvimento local, mas que na prática operacionalizam seus acervos de acordo com a lógica gerencial liberal, cujo o desenvolvimento diz mais às elites locais do que às comunidades marginalizadas ou oprimidas.

Nesse sentido é interessante resgatarmos a citação que abre o capítulo: como (não) repensar os museus sem cair nas micropolíticas reativas? Essa pergunta nos confronta com amplas possibilidades diante das práticas desenvolvidas nos museus hoje no Brasil. Sob o *slogan* da museologia social, muitas instituições se erguem a fim de “solucionar” problemas sociais locais, e muitas vezes esses problemas ditos locais são genéricos, porque dizem respeito a uma totalidade determinada por uma estrutura maior que uma instituição. Um museu, por exemplo, pode solucionar o problema da fome em nosso país? Ou as desigualdades (políticas, raciais, econômicas e sociais)? As tensões urbanas pelo direito à cidade?

Obviamente, na prática, um museu apenas não é capaz de responder a essa estrutura (ainda que no campo simbólico essas demarcações políticas sejam significativas). A diferença, que não é apenas discursiva, que pode determinar se um museu é ou não eficaz em seu propósito de desenvolvimento social local, é se ele pode solucionar outros problemas, menos genéricos, como: um museu pode fortalecer uma rede de economia local de produção artesanal (seja o produto que for)? Um museu comunitário pode constituir-se como espaço de lazer e ócio em sua comunidade? Um museu pode promover os artistas locais? Um museu pode ajudar no fortalecimento de pautas propositivas da comunidade em que está inserido? Pode fomentar formas de resistência ao racismo, à precarização dos trabalhadores que o circunda? Um museu, por fim, pode questionar as raízes causadoras desses problemas locais? Pode questionar, inclusive, sua própria existência enquanto instituição?

Com isso, e de forma mais objetiva, um museu que se propõe em prol do desenvolvimento local, não o fará se não se comprometer com problemas locais. Lima (2014) vai refletir sobre essa problemática ao observar que a apropriação do discurso progressista da museologia social, pelos operadores culturais, tem um sentido oposto ao que era vislumbrado pelos profissionais e teóricos que consolidaram as discussões da Mesa de Santiago em 72:

[...] a Nova Museologia, e demais perspectivas festejadas em meio à lógica vigente na Economia da Cultura (YÚDICE, 2007) estão atreladas a um projeto que não representa um potencial de transformação da ordem social em uma perspectiva Libertadora, Emancipatória e Desalienante, mas sim de manutenção e sofisticação da ordem vigente, a qual se constrói sobre forte influência Liberal. Mais ainda, que os discursos e estratégias utilizados em meio ao fazer museológico se fundamentam em uma apropriação de conceitos, ideias e proposições que possuem sua gênese em projetos progressistas, mas que, por meio de uma operação de resignificação, ganharam um sentido instrumental e despolitizante³⁶.

³⁵ Lima, (2014, p.96).

³⁶ Idem, (p.88).

Nota-se que o autor traz a despolitização como um resultado desse processo de ressignificação dos conceitos e ideias da nova museologia. Além disso, o fator também incide no pensamento de que qualquer museu que se declare comunitário, passa a sê-lo, sem que necessariamente haja um desejo comunitário na sua construção, ou na existência do museu-empresa, que existe para servir a uma noção limitada sobre cultura. Lima vai defender que esse modelo hegemônico de fazer museologia, e inclui a nova museologia, não busca subverter as lógicas de produção do discurso museológico operado nos museus, mas sim eliminar as barreiras que impedem que dada noção de progresso e desenvolvimento, ainda eurocêntricas e capitalistas, se realizem. Barreiras essas concebidas como o atraso das políticas públicas para cultura nos países periféricos.

Contudo, não é um problema da museologia social, enquanto corrente prático-teórica, que essas estruturas tenham cooptado o seu desejo por um comprometimento ético em relação a emancipação dos sujeitos, a fim de estabelecer um projeto liberal e globalizante para os museus na periferia do sistema. Se torna um problema se essas apropriações não forem questionadas. É necessário perceber, e analisar, esse reordenamento ético em prol de uma prática ainda colonial, com características assistencialistas, que utilizam o *slogan* de sua gênese não só nos museus comunitários, mas também nos tradicionais, que hoje tentam responder às novas demandas sociais, mas sem alterar a forma como operam internamente.

Acreditamos que essa crítica é necessária para que possamos politizar os processos que ocorrem nos museus, para evitar uma leitura ingênua sobre projetos desenvolvidos, por melhores que pareçam a uma primeira vista. Esse debate nos ajuda a construir um entendimento sobre as práticas que ocorreram no Museu Murillo La Greca - um museu tradicional que incorporou novos modos de comunicação com o público e seu acervo, a partir de tensionamentos causados pelos trabalhadores que compunham a equipe educativa. Entende-se que o fato de o projeto ter sido desenvolvido levando em consideração outros sujeitos, objetos e narrativas, não faz desse museu decolonial, democrático ou comunitário enquanto instituição, pois as estruturas que sustentam sua existência permanecem inalteradas. No entanto, ao olhar essa conjuntura, é possível que haja, no curso dessas práticas, mais de um processo de musealização, ou tipologia museológica, acontecendo simultaneamente no mesmo espaço instituído?

4. Curadoria-educativa, pesquisa e democratização: convocatória de ocupação 2019 no museu Murillo la Greca

A partir das referências teóricas e discussões aqui apresentadas, adentraremos de forma mais pontual no objeto deste estudo. Neste capítulo, utilizaremos, por necessidade de adequação entre forma e conteúdo, o recurso do relato, já que a pesquisa se fez enquanto participante do processo. Além disso, mobilizaremos alguns conceitos explorados nos capítulos anteriores a fim de tangenciar o objeto aqui proposto.

Compreendendo as tensões enfrentadas na zona de contato que é o museu, analisaremos como a atuação do setor educativo ativa e mobiliza as forças assimétricas de poder a fim de democratizar o espaço museal para outros grupos, narrativas e objetos. É válido destacar que essa pesquisa se debruçou sobre a Convocatória de Ocupação 2019, como parte do Programa de Educação do Museu Murillo La Greca, porém a convocatória não foi a única ação desenvolvida pela equipe educativa. Nesse contexto, ainda existiram as formações com os professores da rede municipal e estadual, oficinas, visitas escolares, visitas com CAPS, e outros processos que poderiam ser analisados com mais atenção, numa outra oportunidade.

Um dado a ser considerado é que os agentes que operacionalizam o setor educativo também possuem suas identidades, que não são estanques, frente a estrutura estabelecida do museu. São sujeitos que a partir de seus corpos e experiências traçam novas perspectivas de atuação dentro de um ambiente historicamente elitista. A equipe educativa do Museu Murillo La Greca, até o momento dessa pesquisa, é formada por: Mayara Maria Ferreira da Costa (Dança), Ariana Nuala Reithler Pereira

de Lima (Artes Visuais), Laura Pascoal (Artes Visuais), a autora dessa pesquisa (História), Márcia Rezende Feitoza (Cinema), e durante os primeiros meses de 2019, os educadores Caetano Costa (Artes Visuais) e Raian Oliveira (Cinema), cujos contratos de estágio se encerraram dando lugar à Laura e Mayara.

Atualmente composta por 5 mulheres (entre 23 e 28 anos) que dialogam entre si e com a instituição a partir de seus atravessamentos de gênero, raça e classe. A modalidade de trabalho a qual estão submetidas é o regime de estágio (cuja bolsa oferecida, pelo município, para estudantes de graduação e pós-graduação não atinge meio salário mínimo no ano de 2019), exceto a coordenação do setor, o que confere limitações específicas ao desenvolvimento de projetos de longo prazo. Além disso, existe pouca integração do setor educativo com os demais setores. Por ser um museu de pequeno porte, na prática, todos se conhecem e possuem boas relações de convivência, no entanto, no que diz respeito aos projetos para o museu, os setores não dialogam sistematicamente. A concepção e montagem da exposição fixa “O que não é desenho?”, inaugurada em agosto de 2019 conseguiu, de alguma forma, estabelecer uma conexão entre toda equipe, desde a manutenção até a direção, mas essa experiência é entendida como pontual no contexto geral do planejamento do museu.

Essa breve caracterização é importante pois desloca o objeto dessa análise para o campo dos conflitos materiais impostos no universo do trabalho. Quais tensionamentos são possíveis nas condições de trabalho apresentadas? Quais movimentos de poder existem nas microesferas?

Compreendemos que neste ponto o educativo da instituição, por meio de uma prática que pode ser lida como curadoria educativa, se fez instrumento para causar fissuras e transformações nas microesferas que compõem o espaço museal, colocando também como pauta as contradições que os atravessam como sujeitos. Segundo Luiz Guilherme Vergara (2011), em seu artigo “*Curadoria educativa: Percepção Imaginativa / Consciência do Olhar*”, a curadoria educativa busca, grosso modo, “expandir os conceitos de curadoria para tornar suas exposições aquilo que Mary Jane Jacob aponta como foco de uma Ação Cultural. Tornar arte acessível a um público diversificado é torná-la ativa culturalmente”³⁷. Essa abordagem nos interessa para entender como tornar o Museu Murillo La Greca ativo culturalmente não a partir de suas obras, necessariamente, enquanto elemento estruturante da narrativa desse museu. Um desafio que se mostrava urgente num contexto de sucateamento do equipamento público.

Até o ano de 2018 a pauta do Museu era definida a partir de demandas específicas, que vinham por meio de editais estaduais como o Funcultura³⁸, municipais como Edital de Artes Visuais³⁹ (que foi extinto em 2017), ou por aproximações de determinados agentes artísticos que possuíam recursos próprios para execução de atividades. No entanto, não havia como sistematizar essas demandas de forma a construir um calendário para a instituição. Por vezes, o Museu ficava meses com espaços ociosos aguardando determinada agenda.

Diante disso, o setor educativo, por iniciativa da coordenadora Ariana Nuala, começa a desenhar em meados de novembro de 2018, a possibilidade de uma chamada pública para que o museu fosse ocupado por novos coletivos, artistas, oficinas etc, e também agregasse, de certa forma, os artistas que já estavam em diálogo com a instituição. Nesse processo de construção, um importante aspecto era a possibilidade de desburocratizar as ferramentas de acesso à utilização do espaço do Museu. O desafio era entender como a chamada poderia atingir produtores e artistas que nunca tiveram (ou pouco tiveram) experiências com editais, documentações, projetos culturais e outros requisitos. Nesse momento, procurou-se simplificar etapas do processo, estabelecendo um modelo rústico para preenchimento de informações básicas, e todo resto seria feito a partir de conversas presenciais e ajustes coletivamente firmados. Também houve a criação de ferramentas de acessibilidade comunicacional: tutorial audiovisual de como preencher a ficha e abertura de horários

³⁷ Vergara, (2011, p. 59).

³⁸ O Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura PE) é o principal mecanismo de fomento e difusão da produção cultural no Estado, e está inserido no Sistema de Incentivo à Cultura (SIC-PE).

³⁹ Edital fomentado pela Secretaria de Cultura e da Fundação de Cultura Cidade do Recife

de atendimento presencial onde os interessados poderiam tirar suas dúvidas e preencherem o documento em conjunto com os educadores. A chamada não possuía critérios definidos, era válida qualquer proposta que dialogasse com artes visuais. A ideia neste primeiro momento era de fato abrir as portas, e janelas⁴⁰, para o que poderia chegar até o Museu.

É importante destacar que o museu estava sendo ocupado assiduamente até meados de agosto de 2018. Após esse processo, houve um distanciamento dos grupos ocupantes do museu em relação às pautas que passaram a ser oferecidas. Isso ressalta a importância de um processo contínuo e sistemático que de fato crie uma relação com o público e produtores de arte e mantenha os canais de participação sempre ativos. Os motivos que levaram a esse distanciamento não foram totalmente compreendidos, mas a falta de exposições, projetos de residência artística, verbas, entraves políticos, certamente contribuíram para que o museu, que estava sendo ocupado até agosto de 2018, tenha se esvaziado. Inclusive, de acordo com os relatos de trabalhadores que já atuaram na instituição, as oscilações de público e programação sempre ocorreram. Esse processo nos indica que ainda que haja esforços no sentido de democratizar os museus em suas pautas, conteúdos e práticas, esse esforço deve estar orientado pela necessidade de uma Ação Cultural. Nesse sentido, é válido trazer uma reflexão:

[...] ao se propor a exibição de arte como ação cultural, se tem como objetivo criar uma perspectiva de alcance para a arte ampliada como multiplicadora e catalisadora dentro de um processo de conscientização e identificação cultural. Sem dúvida, é preciso fundamento teórico/prático para transformar a experiência estética junto às exposições em um centro de interações multidisciplinar e diversificado acessível para vários níveis de público. Isto não significa uma subtração de potência da arte per se, em favor de prioridades didáticas⁴¹.

Essa reflexão nos ajuda a compreender de que forma a curadoria-educativa pode construir uma ação cultural que seja efetiva, sistemática e integradora, sem tornar o objeto de arte secundária aos processos de consciência do olhar. Esse processo se iniciou a partir da convocatória, ainda que não se nomeasse como curadoria-educativa, na prática o esforço se concentrava em promover, a partir de ações educativas, uma ação cultural integrada na instituição, que fosse construída pela perspectiva educativa.

Para isso foi necessário um processo de pesquisa sobre determinadas temáticas que atravessavam esses públicos. Decolonização como ação política de acesso, meio-ambiente, memória e patrimônio, artesanato, arte de rua, literatura, religiosidade de matrizes afro-indígenas, jogos, cinema, processos artísticos etc. Esse processo de pesquisa foi autônomo e se desenvolveu a partir dos interesses de cada educador. Não foi um processo sistemático, mas sim conduzido à medida que os educadores entendiam a necessidade de abordar tais temáticas em determinados momentos da construção das pautas de ocupação.

As atividades da Convocatória de Ocupação 2019 foram concluídas em março de 2020, encerrando o ciclo de propostas deste edital. Como resultado desse processo o museu ampliou sua oferta de oficinas, exposições, cursos, formações e eventos.

Em relação às oficinas, cerca de 85% da oferta de 2019 foi oferecida por meio dos proponentes da convocatória de ocupação. As oficinas abrangiam diferentes temáticas, como: lambe-lambe, cerâmica, serigrafia, desenho, crochê, tapeçaria, fotografia, contação de história etc. Além de oferecerem as oficinas, os proponentes também traziam consigo pessoas que já conheciam seus trabalhos para dentro do museu, ampliando não só a oferta de atividades, como o público que acessa a instituição. Dentre osicineiros, coletivos feministas, artistas negros e indígenas, artistas de arte urbana e de moda impulsionaram uma nova relação entre artes visuais e o museu dedicado a obra de Murillo La Greca. As oficinas também foram importantes na formação junto às crianças da Vila do Vintém, que participavam de forma espontânea das atividades. Além disso, houve uma troca bastante

⁴⁰ Soares; Scheiner, (2009).

⁴¹ Vergara, (2011, p. 59).

positiva entre os educadores do museu e os artistas que ofereciam as oficinas, fortalecendo outras possibilidades de atuação do setor educativo em um museu de pouco fluxo de visitação.

Tabela 1 - Oficinas oferecidas em jan/2019-mar/2020.
Levantamento de dados, jan/2019 - mar/2020.

Dar Nome ao Rio – Educativo Museu Murillo La Greca
Arte Tocante – Adélia Oliveira, Princila Ferreira e Vanessa Marques
Restauo Simbólico – Educativo Museu Murillo La Greca
Ciclo de 8 Oficinas Grupa só para mulheres – Coletivo Grupa (Convocatória)
Restaurarrumação – Kathy Carvalho (Convocatória)
Maxicolargambarra – Kathy Carvalho (Convocatória)
Oficinas do Festival Mural 5 oficinas – Coletivo MURAL (Convocatória)
Oficina de VJ: Imagens em Improviso – Gabriel Furtado VJ Retinantz (Convocatória)
Oficina de MiniTapeçaria – Nádia Rezende (Convocatória)
Por uma pedagogia do olhar: dissecando as imagens – Karla Fagundes e Kayo Ferreira (Convocatória)
Serigrafia Artesanal: Nua e Crua – Gus Cabrera (Convocatória)
Desenho, gesto, corpo, espaço – Camila Valones (Convocatória)
Construção de poética através de livro de artista – Camila Fernanda (Convocatória)
Folia de Cabeça Feita – Carnaval das Pretas (Convocatória)
Vivência e Ancestralidade - Kemila com crianças de Passarinho (Convocatória)

Durante o ano de 2019 até março de 2020, 82% das exposições vieram por meio da convocatória. Um enorme ganho para o espaço de exposições temporárias do museu que se manteve com a pauta sempre ativa. As parcerias estabelecidas no processo de curadoria, montagem e divulgação das exposições, foram positivas para estreitar laços entre a universidade, comunidade e instituição. Muitas das exposições que passaram pelo museu em 2019 foram de alunos de graduação, turmas ou coletivos que estão em processo de aprendizagem e construção de outras narrativas a serem contadas por meio dos museus. Artistas iniciantes, coletivos autônomos e grupos historicamente excluídos de instituições como museus puderam acessar esse espaço e ressignificá-lo.

Algumas propostas podem ser mencionadas para exemplificar as particularidades desses projetos, como “Paisagens Circulantes”, desenvolvido por professoras da rede municipal (Neila Pontes e Carol Lima), que agregava duas escolas por meio da arte-postal, com a finalidade de construir uma exposição com os trabalhos desenvolvidos por alunos da 7ª série do ensino fundamental, sendo eles responsáveis pela curadoria, montagem e recepção dos visitantes; a exposição “Propágulo”, proposta pela revista de mesmo nome, que reuniu artistas e curadores locais apresentando debates sobre gênero, corpos racializados, mídias sociais, performance e instalação artística; o Festival Mural, que reuniu lambes “do mundo inteiro”, oferecendo vários ciclos formativos e organizando a colagem de lambes na área externa do museu e na Vila do Vintém, sendo considerada como exposição fixa na instituição; “Olhares negros sobre a jurema sagrada” que trouxe a discussão sobre racismo religioso e institucional, além de propiciar um outro entendimento estético, epistemológico e político sobre essa experiência religiosa afro-indígena, tão presente no estado de Pernambuco; e por fim, a exposição “Concreto Corpóreo”, elaborada pela turma de museologia da UFPE, que reforçou os processos de cooperação entre comunidade, museu e universidade. A maior parte das exposições trouxe consigo propostas instigantes para o trabalho de educação museal junto aos artistas, educadores e público, pois partiam de perspectivas diferentes das operadas no discurso museológico dominante.

Tabela 2 - Exposições exibidas de jan/2019-mar/2020.

Levantamento de dados jan/2019 - mar/2020

Glossário Fluvial – Lúcia Padilha e Hassan Santos (Funcultura)
Resistência Vagalume – Escola Livre de Imagem
Risco! Atelier Aberto: Para Eduardo Souza (In Memoriam) – Grupo Risco (Convocatória)
Entre Nós - Fernanda Capibaribe Leite e UFPE (Convocatória)
Propágulo – Propágulo (Convocatória)
Banzo - Thiago André de Lima Costa (Convocatória)
O que não é desenho? (interna)
Paisagens Circulantes – Neila Pontes e escola municipal (Convocatória)
Expo Fixa Festival Mural - Tacio Fernandes Vianna da Silva (Convocatória)
Escola de Artes Aplicadas – Heitor Dutra (Convocatória)
Como? Criando Costumes - Camila Valones (Convocatória)
Concreto Corpóreo – Turma de Museologia UFPE (Convocatória)

Importante ressaltar que nessa primeira convocatória, mais de 90% das propostas recebidas, foram executadas. O processo de seleção se dava em conjunto entre a direção, coordenação do educativo, agentes específicos da gestão pública municipal e os educadores, formando uma espécie de conselho de curadoria.

Outros dados se mostraram positivos ao longo da execução da convocatória: 95% das atividades ofertadas foram gratuitas e 5% foram oficinas com baixo custo que ofereciam bolsas integrais. As oficinas com custo para o público tinham como objetivo custear o trabalho do oficineiro e todo o valor arrecadado era repassado integralmente para o proponente.

Tabela 3 - Eventos e Formações oferecidos em jan/2019 - mar/2020.

Levantamento de dados, jan/2019 - mar/2020.

Eventos	Formações
Projeto CineClube (Educativo)	Professores da rede Estadual e Municipal (Educativo)
Festival Mural (Convocatória)	Introdução ao Pensamento Decolonial – Nacional Trovoa (convocatória)
Abertura e Encerramento de Expos (Museu Murillo La Greca)	Reflexão sobre Memória, Arquivo e Objeto – Alexandro Jesus (UFPE), Abiniel Nascimento e Igor Peres (Educativo)
Ativação I: Desenho Incidental (Bruna Rafaela e Daniel Santiago)	Ciclo de Jogo com Vintém – (Educativo)
Ativação II: Intervenção Artística Assuma o Risco (Conrado Falbo)	Debate CLEA - Conselho Latinoamericano de Educação pela Arte (Educativo)
Cineminha no Museu (Educativo)	Encontro com Edson Barrus sobre processos artísticos (Convocatória)
Ativação III: Desenhos que se mexem (Bia Rittz)	GRUPA: articulação política e partilha de saberes (Convocatória)
Permuta Cultural (Museu Murillo La Greca)	Repetidor: uma conversa sobre conversar – Camila Valones (Convocatória)
Edson Barrus: Plantio da estaca de Imburana (Convocatória)	

Em relação ao público-alvo das atividades: 36% eram classificação livre; 21% dedicadas ao público infantil e 43% com temáticas específicas (estudos decoloniais; memória e patrimônio; ciclo formativo de processos artísticos; oficinas para mulheres etc.) e com classificação indicativa para maiores de 18 anos. Quase 60% das atividades eram abertas a todos os públicos e interesses, e um pouco mais de 40% dedicadas a temas teóricos e metodológicos específicos das artes visuais. Esse aspecto é importante para consolidar um desejo da equipe educativa em transformar o museu em um espaço de formação para artes visuais, em especial para arte contemporânea.

De forma geral, a equipe educativa, em conjunto com a gestão do museu, entende que a convocatória teve um impacto positivo para a construção de uma programação mais diversa, colaborativa e democrática, trazendo para a instituição a possibilidade de ampliar o alcance do museu em relação às temáticas abordadas e agentes produtores de cultura. O que diferencia esse processo (desenvolvido por meio da convocatória e das ações do programa educativo) da ocupação que havia no museu anteriormente é a expansão de oportunidades para que os coletivos historicamente excluídos de espaços museais (artistas negros e indígenas, LGBTQI+, feministas etc.) compusessem as pautas e não apenas frequentassem como visitantes a instituição. Outro ponto a ser destacado foi a participação das crianças da Vila do Vintém nas atividades oferecidas por meio da convocatória, possibilitando integrações profícuas entre os artistas e a comunidade, gerando novas potências estéticas e formativas que fomentaram a aproximação entre a vila, a arte e o museu.

Outras possibilidades interpretativas poderiam ser levantadas se os agentes dessas atividades pudessem ter contribuído com o processo de avaliação da convocatória. No entanto, a pesquisa foi abruptamente interrompida pela pandemia da COVID-19, e as relações interpessoais, que são a tônica da pesquisa, foram fragilizadas pelos diversos atravessamentos que esse contexto nos impôs. Ainda como horizonte possível, esperamos que haja uma retomada desse momento, mesmo não sendo possível incluí-lo neste artigo.

4.1 Democratização e sucateamento: uma relação emergente (?)

[...]Pollack nos propõe pensar na coexistência de discursos oficiais com outras narrativas e entendimentos sobre os fatos transcorridos. Essas narrativas e entendimentos são produzidas a partir de fluxos, e as memórias que não aspiram (ou não logram) tornar-se parte do discurso oficial passam a ser transmitidas e preservadas em outros circuitos e redes de sociabilidade afetivas, como amigos, vizinhos, famílias, pequenos grupos, associações e partidos políticos. O autor considera ainda que essas memórias seguem vivas entre essas pessoas próximas e afloram – ou invadem – o espaço público em momentos de crise, reclamando por um espaço social e por legitimidade. Contestam, assim, a história oficial ao fazerem reverberar outras experiências que ainda não puderam ser narradas.⁴²

É indispensável nos debruçarmos sobre a relação que se estabeleceu, nesse processo da Convocatória de 2019, entre a democratização do museu e o sucateamento ao qual ele estava submetido. Os “espaços” que se abriram não foram frutos apenas de uma tomada consciente de práticas que objetivavam democratizar o museu. Eles resultaram, também, de sucessivos processos de sucateamento do equipamento, que sofria cada vez mais com falta de verbas, profissionais contratados, reformas etc., impossibilitando novas exposições, projetos educativos, mostras, debates e divulgação. Isso é importante pois inculca a necessidade de refletirmos sobre a contradição em que se encontram os museus. Existe uma tarefa, de reparações históricas, a ser cumprida. No entanto, não existem garantias materiais para que ela seja eficiente em sua execução. Diante disso, um questionamento se faz urgente: a convocatória só foi possível porque o museu estava “condenado”? Esses novos corpos, narrativas, processos, só foram vistos e ouvidos porque o modelo tradicional (de construção de pautas, exposições e projetos) não estava mais se sustentando?

⁴² Heitor, (2018, p.119).

Um dos maiores problemas encontrados pela equipe educativa no processo da convocatória foi a impossibilidade de remunerar os artistas e oficineiros. Havia sempre a situação, vexatória, de oferecer apenas o espaço, condicionando esses trabalhadores a produzirem em troca do equipamento e divulgação. Ainda que muitos deles fossem artistas iniciantes e necessitassem aprimorar seus portfólios, a equipe entendia que essa postura não era ideal para a constituição de uma relação verdadeiramente democrática e justa. Como, porém, resolver o impasse diante de tamanho sucateamento?

A possibilidade de captação de recursos junto à iniciativa privada, mesmo que a curto prazo fosse resolutiva, não era um horizonte político desejável. A esse respeito já discutimos no segundo capítulo desse artigo. Ainda porque, nesse cenário, o museu não se mostrava atrativo para as parcerias público-privada, uma vez que apresentava um número de visitação baixo, localização não privilegiada no contexto cultural da cidade e estrutura física bastante debilitada.

Esse questionamento nos implica no comprometimento ético, de que falava Mário Chagas, quando pretendemos um museu integrado com sua comunidade, democrático e emancipatório. Não há maneira de realizar esse museu sem pensar na forma justa de constituir relações de trabalho no interior dessa estrutura, entre seus funcionários, artistas, oficineiros e prestadores de serviço. Se não pensarmos na constante precarização dos trabalhadores de museus, não adianta promover ações que se coloquem como emancipatórias.

Retomando o excerto que abre essa discussão, experiências como essa certamente não podem ser vistas ou entendidas como um grande processo de transformação institucional. No entanto, elas são significativas dentro de um circuito de pessoas que acessaram estruturas que antes não eram acessíveis a elas. Esses grupos irão contar suas memórias no contrafluxo da narrativa oficial. Ao olhar o caderno de registro de visitação do Museu Murillo La Greca é possível elaborar uma narrativa de esvaziamento, de gasto público injustificado, de um “museu sem função”. É necessário, porém, olhar outros indicadores, atentar-se a outros movimentos que estão ali, ocorrendo, sob o mesmo espaço instituído.

Com essa brecha é possível refletirmos sobre a situação a partir de um outro posicionamento político sobre às margens culturais - os fluxos e contrafluxos, buscando encontrar, mesmo em uma situação bem longe do ideal, como fortalecer outras possibilidades integrativas sem deixar de fazer a crítica às estruturas que perpetuam o dilema exposto.

5. Considerações finais

Certo dia, na rotina habitual do trabalho no Museu Murillo La Greca, uma criança já íntima e familiarizada com os afazeres dos funcionários, adentrou a sala do educativo. Vendo todos concentrados diante de seus computadores, logo se antecipou: “Tia, hoje tem Museu?”. Essa pergunta, soou natural aos ouvidos daqueles trabalhadores, que sabendo naquele dia não haver atividade programada e que ninguém teria tempo livre para estar disponível para ela, responderam em coro que “não, hoje não tem Museu”. Esse episódio, nos provoca a pensar em alguns aspectos formativos do que chamamos de Museu. Para aquela criança, significa um evento, um acontecimento, uma relação, uma interação. Essa concepção não difere de alguns conceitos explorados pela Museologia, tampouco é excepcional se considerarmos essa relação entre homem-real como objeto de estudo da disciplina. No entanto, nos chama atenção a simplicidade com que ela fora resumida em uma só pergunta. O Museu só existe por meio da relação e sem ela, pouco importa seu aparato material. Deste modo, o que se propôs por meio desse estudo, com referências formais e acadêmicas, é o relato de um processo de musealização em andamento, que de certa forma desconfigura, ainda que lentamente, as bases que constroem um museu tradicional.

As lutas travadas no espaço museal são reflexo, parte indispensável, das lutas travadas na sociedade, articulações políticas para o acesso e para a transformação dos espaços públicos em prol de uma prática justa, democrática, plural. Quando uma ação educativa dentro de um museu pode intervir no desenvolvimento local de uma comunidade (e neste ponto podemos enxergar comunidade com um olhar também plural sobre os públicos que a compõe) já temos um ganho não só pela perspectiva museológica.

O que podemos inferir a partir dessa experiência é a capacidade dos sujeitos em intervir em sua realidade, a partir das ferramentas que possuem e operando dentro de esferas limitadas de poder. São experimentações que só podem ser olhadas a partir de um olhar generoso, de reconhecer os pequenos esforços, que são engendrados em tantos museus país a fora, por sujeitos que entendem seu papel dentro da complexa sociedade capitalista.

Não é certo que essa experiência vá prosseguir ou se consolidar, pois sabemos as dificuldades que são impostas aos espaços culturais no país, especialmente a partir do contexto pandêmico que estamos vivendo em 2020. No entanto, além de nos questionarmos sobre a continuidade dessa prática, é importante celebrar que ela tenha acontecido e tenha atingido corpos que não eram convidados a construir museu. Construir museu é um processo feito à muitas mãos, peles, cabeças e corações.

Pensar em decolonizar as práticas museais é também promover outras formas de entender o próprio espaço do museu. Quando uma criança olha para o museu e vê nele um lugar de acolhimento, temos um indicativo poderoso de que aquela instituição está se aproximando de sua função social. O museu não cristaliza uma experiência, ele oferece um espaço profícuo para que diversas experiências sejam vividas, e diversas sínteses sejam elaboradas a partir daquele ser e estar. Nesse aspecto, o que foi percebido ao longo do ano de 2019 no Museu Murillo La Greca foi a total disponibilidade dos sujeitos que estavam envolvidos em deixar o museu ser aquilo que ele necessitava ser para aqueles corpos, naquele momento. As necessidades oscilavam entre o museu como cubo branco para receber exposições; o museu como jardim para comer jambo; o museu como lugar para apreciar o tédio; o museu como espaço de rituais; o museu como *set* de filmagem para novelas; o museu como lugar de fazer amigos etc.

Para os educadores havia o desafio de enfrentar o ócio, já que não se tratava de receber 500 visitantes ao dia. A experiência aqui descrita não se torna interessante porque trouxe para o museu um grande fluxo de visita, mas sim, por ter conseguido trazer para o museu quem precisava dele. Houve dias sem visitantes, sem programação, sem atividade. Havia a ansiedade de não saber se aquela prática estava sendo efetiva, dias em que o educativo se reunia no jardim para falar sobre as visitas que não aconteciam. Entretanto, quando as atividades aconteciam, sentíamos que elas estavam cumprindo sua função, e que as pessoas saíam do museu acolhidas, felizes pela experiência que viveram.

Ao analisar o Museu Murillo La Greca e a Convocatória de Ocupação 2019, podemos perceber como as ideias da museologia social circularam em um museu tradicional. Elas circularam não com base em um *slogan*, já tão propagado, mas numa práxis, fruto de posicionamentos éticos e políticos de educadores museais, engajados em seu fazer. Nesse sentido, pode-se ressaltar que, essas ideias não vieram pelo conhecimento sobre a teoria museológica (ou seja, os trabalhadores envolvidos não estudavam museologia), elas vieram pela perspectiva de construir um museu em outras bases: decoloniais (no sentido de subversão da lógica dominante de preservação de um dado patrimônio hegemônico), participativas (não só como público, mas como produtores de saber), acessíveis, educativas etc. Os conceitos de continuidade e ruptura não foram trazidos à toa para essa discussão, pois a partir deles podemos perceber que não há ruptura que não esteja contida numa continuidade, é a transição dialética para uma outra realidade em determinado espaço que dá contorno a um processo irruptivo. Podemos observar esse processo dialético, entre ruptura e continuidade, não só em relação à Museologia, mas também no caso do museu estudado. Esses aspectos nos informam justamente que a produção teórica da museologia está intimamente ligada com as experiências concretas, em tempo real, sendo construída à medida que novas relações e novos processos de musealização estão acontecendo, obrigando a Museologia a criar novos, e mais sofisticados, conceitos.

Por fim, é necessário salientar que processos de democratização e decolonização dos museus podem vir acompanhados de uma relação emergente com o seu sucateamento. Esse ponto merece um estudo mais aprofundado, mas de forma preliminar, nota-se que a Convocatória de Ocupação 2019, só foi possível por conta do abandono do equipamento pelos poderes públicos. A falta de

verbas, corpo técnico, reformas estruturais etc., possibilitaram que o setor educativo tivesse autonomia para colocar o projeto na pauta do museu. A questão a ser colocada é: e o museu estivesse em condições favoráveis, seria possível a implantação de um projeto com caráter experimental – com as características já abordadas, sem conexão direta com seu acervo?

Com isso, se torna essencial que, mesmo diante de iniciativas positivas, façamos a crítica à estrutura que produz essas formas de resistência. Essa crítica é o que torna as experiências potencialmente transformadoras. Sem ela, corremos o risco de despolitizar as lutas nos espaços museais, pois não basta que o museu tenha conseguido executar um projeto de democratização, baseado em práticas decoloniais, é necessário que todos os museus sejam construídos a partir de novas bases, é necessário que as mudanças sejam estruturais. Portanto, enxergamos com satisfação os movimentos que busquem novas práticas dentro dos museus, mas não abriremos mão da crítica radical sobre o porquê desses movimentos serem ainda atribuídos ao voluntarismo individual ou a “força de vontade” dos trabalhadores museais, quando deveriam partir de uma política pública, amparada por condições materiais para sua realização.

Referências

- ALCAIDE, Antonio Collados; MONTERO, Javier Rodrigo. El museo como esfera democrática y espacio-laboratorio ciudadano. *Imago crítica*, Nº. 5, págs. 41-68, 2014.
- BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRULON, Bruno. Passagens da Museologia: a musealização como caminho. *Museologia e Patrimônio*, vol. 11, n. 2, pp. 189-210. 2018.
- _____. A invenção do ecomuseu: O caso do Écomuée du Creusot Montceau-les-mines e a prática da museologia experimental. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 267-295, Ago / 2015.
- _____. Os mitos do ecomuseu: entre a representação e a realidade dos museus comunitários. *Revista MUSAS*, nº6, 2014.
- CHAGAS, Mario. Memória e Poder, dois movimentos. *Cadernos de Sociomuseologia*, n. 19. 2002.
- CHAGAS, Mário; GOUVEIA, Inês. Museologia Social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). In: *Caderno do CEOM*, Ano 27, n. 41, 2014.
- CLIFFORD, James. Museus como Zona de Contato. *Periódico Permanente*, n. 6, fev. 2016.
- DUARTE, C. F. A dialética entre permanência e ruptura nos processos de transformação do espaço. In: *Denise Barcellos Pinheiro Machado. (Org.). Sobre urbanismo*. 1 ed. Rio de Janeiro: Viana & Mosley / Ed. PROURB, 2006, v. 1, p. 27-3.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal. 1997.
- GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da História*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 10. ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1995.
- GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da História*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 10. ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1995.
- HEITOR, Gleyce Kelly. Resistência e re-significação da luta pela cidade na experiência do Museu da Beira da Linha do Coque (PE). *NAVA*, v. 3, n. 2, fevereiro-julho, 2018, p. 115-134.
- HOFF, Mônica. Como (no) repensar los museos em tiempos tan impresionantes. In: *Repensar los Museos*. III Congreso Internacional Los Museos em la Educación. Museo Nacional Thyssen – Bornemisza, 2016.
- ICOM, 1972, I. MESA-REDONDA DE SANTIAGO DO CHILE - ICOM, 1972. *Cadernos de Sociomuseologia*, v.15, n. 15, p.111-121, Jun, 2009.

- LIMA, Glauber Guedes Ferreira de. Museus, Desenvolvimento e Emancipação: O Paradoxo do Discurso Emancipatório e Desenvolvimentista na (Nova) Museologia. *Museologia e Patrimônio* - Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - Unirio | MAST – vol.7, no 2, 2014.
- PEREIRA, M. R. Museologia Decolonial: os Pontos de Memória e a insurgência do fazer museal: Tese de Doutorado. *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 55, n. 11, 13 Jun, 2018.
- SCHEINER, Tereza Cristina. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.*, Belém, v. 7, n. 1, p. 15-30, jan.-abr. 2012.
- _____. As bases ontológicas do Museu e da Museologia. In: *SIMPÓSIO MUSEOLOGIA, FILOSOFIA E IDENTIDADE NA AMÉRICA LATINA E CARIBE*. ICOFOM LAM, Coro, Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOMLAM, p.133-143,1999.
- SOARES Bruno César Brulon; SCHEINER Tereza Cristina Moletta. A ascensão dos museus comunitários e os patrimônios ‘comuns’: um ensaio sobre a casa. In: *ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO*, 10., 2009, João Pessoa. UFPB, 2009.
- SOUZA, Maria Adélia Ap. de; LINS, Sonia Correia; SANTOS, Maria do Pilar Costa; SANTOS, Murilo da Costa (orgs.) *Metrópole e globalização: conhecendo a cidade de São Paulo*. São Paulo, Editora CEDESP, 1999.
- STRÁNSKÝ, Z. Z. Sobre o tema “Museologia – ciência ou apenas trabalho prático?” (1980). Trad. Tereza Scheiner. In: *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, PPG-PMUSUnirio/MAST*, vol. 1, no1, jul/dezde 2008, p.101-105.
- VARINE-BOHAN, Hugues de. Museus e Desenvolvimento Social: Balanço Crítico. In: *Museus como Agentes de Mudança Social e Desenvolvimento: Propostas e Reflexões Museológicas*. Museu de Arqueologia do Xingó, 2012.
- VERGARA, Luiz Guilherme. Curadoria educativa: Percepção Imaginativa / Consciência do Olhar”. In: *Caderno de Mediação: Traçando o Território*. Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2011.
- WALSH, Catherine. Interculturalidad, Estado, Sociedad: Luchas (de)coloniales de nuestra época. Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala,: Quito, 2009. Disponível em <http://www.flacsoandes.edu.ec/interculturalidad/wpcontent/uploads/2012/01/Interculturalidad-estado-y-sociedad.pdf> p.14-15 (nota de rodapé)
- WARNER, Michael. Públicos e Contrapúblicos (versão abreviada). Tradução Ethiene Nachtigall. *Periódico Permanente*, nº 6, fev, 2016